RECURENȚA TEMELOR LITERARE CA PROCES AL RECEPTĂRII ESTETICE

DE

ANDREI CORBEA

1. Primul moment al oricărui demers analitic asupra operei literare coincide cu încercarea de a descoperi în textul însuși o organizare, ale cărei indicii le reprezintă unitățile lingvistice constitutive; operația este de natură elementară, valorificînd orice simplă analogie sau asociație impusă cu forța evidenței estetice[1] în „analiza de conținut", ce clasează în funcție de frecvență cuvinte sau fragmente de text considerate prin prisma unei anumite „atitudini tematice" [2]. Îi urmează efortul de a surprinde regula interioară a operei prin extragerea elementelor analoge și gruparea acestora după o schemă convențională[3]; bineînțeles că investigația se desfășoară în această fază în orizont *sincronic*. Începînd din acest moment cercetătorul se vede pus în fața unei prime dileme: este această organizare textuală, decurgînd din fenomenul elementar al repetiției și descoperită pe calea analitic-descriptivă relevantă prin sine însăși în procesul de explicare a operei sau ea nu face decît să concretizeze o structură „dincolo de text", inaccesibilă observației directe și aflată la un nivel abstract al elaborării[4] ? De aici pornind se conturează o a doua dilemă, ce privește în ultimă instanță milenara dispută asupra primordialității *eidos*-u-lui sau a substanței: de la stadiul *formal-sintagmatic* expresia verbală își află, prin procedura subiectivă a interpretării, un nucleu *ideal-semantic*; se pune întrebarea dacă există o corespondență perfectă între microstructurile situate pe straturile suprapuse (după Ingarden) ale operei și care dintre cele două variante deține primatul statutului obiectiv.

Aceleași operațiuni, efectuate de data aceasta dincolo de limitele creației unui singur autor, implică odată cu înregistrarea *recurenței* unităților textuale în opere diferite și aplicarea schemei elementare cu privire la fenomenele literare identice și paralele, ce nu pot fi recunoscute decît prin concepte literare identice și paralele[5]. Pe primul plan al interesului trece determinarea mecanismului repetabilității, ce se exercită acum automat în

---

[1] Adrian Marino, *Critica ideilor literare*, Cluj, 1974, p. 62.

[2] P. Henry, S. Moscovici, *Problèmes de l'analyse de contenu*, în *„Langages"*, 11/1968.

[3] Adrian Marino, *op. cit.*, p. 69.

[4] Tzvetan Todorov, *Motif*, în Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage*, Paris, 1972, p. 280.

[5] Adrian Marino, op. cit., p. 64.

diacronie, deoarece spre deosebire de seria recurentă de la nivelul particular al operei unicat, a cărei consistență este asimilată nivelului superior al coerenței și totalității textului, „analogiile", „identitățile", „repetițiile" constatate în opere diferite, echivalente ale unor realități în fond individuale, nu-și pot justifica ordonarea, înserierea, decît prin constituirea unei relații de transcendență supratextuală; un foarte larg evantai de termeni, ce epuizează întreaga arie conținutistică și formală a recurenței: *topoi*, teme, motive clișee, convenții, arhetipuri, „funcții", situații, își definesc astfel esența, comună în „noțiunea-limită" de *model*: „construcție pur intelectuală, elaborare aprioricâ, un produs strict experimental al gîndirii, o idee gata făcută" [6] al cărei resort de funcționare presupune „înlocuirea conceptului istoric, printr-unul transistoric, reducerea tuturor evenimentelor la dimensiunile unei singure categorii, expresia acestei categorii în termeni sistematici, structurali" [7]. Dacă în faza sincronică operațiunea de „modelare" se desfășoară centripetal, de la izolarea realităților textuale recurente și pînă la explicarea recurenței fie prin identificarea unui substrat ideal (*geistiger Nenner*) al fiecăreia, caracterizat prin constanța la nivelul individual al creației, fie rămînînd la planul structurilor regulatorii ale textului, diacronia impune procedura inversă, căci aici *modelul* există ca dat abstract, reper categorial dinainte presupus și acceptat, consacrat de reprezentările particulare.

Studiul tradițional al temelor și motivelor literare, ceea ce germanii numesc *Stoff- und Motivgeschichte* iar francezii *thèmatologie*, se întemeiază, în virtutea unei inerții cutumiare, pe două premise fundamentale, pe care le axiomatizează: existența unor unități structurale limitate ale textului literar, asimilabile noțiunilor de *temă* și *motiv*, ca și presupunerea că acestea dispun de o relativă autonomie, ce le permite astfel substanțializate să transceandă granițele textului, să se autoproducă în alte texte, în alte genuri, în alte epoci, să se „repete", desigur, pe coordonatele unei anumite variabilități. Metoda înserierii operelor pe criteriul tematic a devenit o modalitate de existență a istoriografiei literare cu mult înaintea primelor încercări de clasificare și ierarhizare conceptuală, în sensul investigării fenomenologice a straturilor și nivelelor acestora și a definirii elementelor tematice identificate aici în funcție de mărimile conținut/formă, ca și a stabilirii gradului lor de invarianță, luînd în considerație factorii individuali și sociali pe de o parte, perspectiva sincronică și cea a duratei lungi pe de alta. Astfel se explică de ce variante particulare, cu conținut conceptual limitat — în speță *tema* și *motivul* — s-au substituit cazului general, iar o anumită direcție de cercetare a fenomenului literar și-a devalorizat rezultatele supralicitînd pînă la epuizare relevanța interpretativă a aceleiași sfere restrînse. Faimoasa obiecție făcută de Croce cîndva la adresa artificialității acelei relații pe care tematologia tradițională o stabilea între personaje ale unor opere diferite sub simplul pretext al coincidenței de nume și destin (mitic sau istoric)[8] a produs, prin recul, numeroase formule ale „permanenței" și „constanței" elementelor

[6] *ibid*, p. 124.
[7] *ibid*, p. 204.
[8] Benedetto Croce, recenzie la Charles Ricci, *Sophonisbe dans la tragédie classique italienne et française*, în „*La Critica*", 2/1904.

tematice; diferitele faze pe care le-a cunoscut știința literaturii[9] au tratat în mod diferit această problematică, față de care și-au spus cuvîntul rațiuni interioare structurilor metodologice (și ideologice) ale fiecărei paradigme: în vreme ce momentul istorist-pozitivist, ca și cel ulterior esteticist-formalist au contat aproape în exclusivitate pe procesele plasate fie pe terenul producției literare propriu-zise, fie la nivelul actului creativ-productiv, a lipsit în mod manifest o explicație bazată pe cea de-a treia latură a sistemului comunicativ autor-operă-receptor, o interpretare ce să-și propună un alt răspuns la dilemele conceptuale enumerate mai sus, mai complet, verificat pe o bază mai largă, mai departe de pericolul unilateralității și de aceea poate mai viabil decît cele date pînă aici.

2.1. Potrivit unei clasificări relativ recente, terminologia uzuală cercetărilor tematologice desemnează prin termeni identici trei categorii semantice diferite: una se referă la unități ce numesc realități exterioare textului și relativ independente de acesta, alta implică în exclusivitate realități textuale și în fine ultima desemnează fenomene ce se petrec la nivelul psihicului autorului[10]. Pentru paradigma pozitivistă n-au existat îndoieli în privința naturii substanțiale, materiale, a faptului literar, asupra identității dintre *Psyche* și *Physis*, asupra primordialității elementului conținutistic; esențială este „tematica", „acțiunea", „conținutul", „fabula", a căror versiune sublimată se găsește în mod necesar înafara operei și care nu fac decît să oglindească acumulări biografice (*Ererbtes*, *Erlerntes*, *Erlebtes*) ce-l privesc pe autor. *Temele*, sau subdiviziunile acestora, desemnate cu un termen goethean *motive*, migrează, substanțializate, de la o operă la alta, variantele lor concrete se cuvin colecționate, comparate, ierarhizate și ordonate într-o sistematică pe care istoricii literari ai perioadei, preocupați de *descripție* mai mult decît de *explicare* o reduceau, pe baza modelului linear de cauzalitate promovat, la schema influență-imitație[11]. Această axiomatică a tematologiei pozitiviste verifică perfect una din trăsăturile socotite caracteristice pentru paradigmele științei literaturii în comparație cu cele ale științelor naturii: în timp ce în cazul ultimelor o revoluție științifică înlătură definitiv metodologiile devalorizate, în știința literaturii, chiar dacă o paradigmă trebuie să cedeze alteia primatul în interesul unei epoci, ea continuă să coexiste

[9] Pentru științele naturii Thomas Kuhn a demonstrat în *Structura revoluțiilor științifice* că metodele de cercetare științifică nu sînt procedee atemporale, anistorice, cu eficacitate absolută și că ele depind de cerințele de cunoaștere ale fiecărei epoci istorice. Această istoricitate își relevă capacitatea modelatoare în modelele metodice pe care le impune în cercetare dialectica metodelor a fost teoretizată de epistemologul american (în cartea a cărei traducere românească a apărut în 1976 la București) în mecanismul așa-numitei „schimbări a paradigmelor", prin paradigmă înțelegînd un sistem de metode ce oferă pentru o anumită perioadă „modele și soluții" cognitive. Schimbarea paradigmelor presupune o „revoluție științifică"; apariția de mutații ce aduc cu sine noi probleme și întrebări conduce la un lung proces de revizuire a modelului, a cărui consecință reprezintă remodelarea tuturor categoriilor după schema noii paradigme. Aplicînd științei literaturii teoria lui Kuhn, Hans Robert Jauss (în *Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft*, în *Linguistische Berichte*, 3/1969) reușește să stabilească trei etape fundamentale în evoluția acesteia: prima paradigmă, „prestițifică", ar fi fost ilustrată de reprezentanții poeticii normative neoclasice, a doua paradigmă redescoperă la modul pozitivist istoricitatea epocilor, autorilor și operelor iar a treia explorează opera literară în sine, ca sistem expresiv al limbii, stilului și compoziției.

[10] Leo Pollmann, *Literaturwissenschaft und Methode*, Frankfurt am Main 1973, p. 180.

[11] Manon Maren Grisebach, *Methoden der Literaturwissenschaft*, München, 1970, p. 28.

în paralel cu cele următoare și să determine investigații conforme cu sistemul său de norme, indiferent de gradul lor de uzură morală[12]. Pe o linie ce merge pînă la cercetările tematologice din zilele noastre, preluate de comparatismul contemporan, s-a menținut fără întrerupere preocuparea pentru „materia" literară ca „un element situat în afara operei de artă, devenind abia prin actul poetic parte integrantă a literaturii", ca și pentru tematica considerată în sens restrîns „o fabulă conturată deja în afara literaturii, un *Plot*" [13].

Reacția anti-pozitivistă pe care a încorporat-o direcția denumită *Geistesgeschichte* a cultivat însă în deplină descendență a pozitivismului reprezentarea despre o „allgemeine Motivenlehre" ca sinteză a marilor probleme general-umane, în care permanența spiritului, atemporală, suprais-torică și supraindividuală se constituie în substrat al recurenței tematice; *motivele* trec aici drept imagini sensibile ale ideilor, subdiviziuni ale unor *conținuturi* spiritualizate — ceea ce Goethe denumea *Gehalt*, adică materia prelucrată de creator, aflată așadar pe o treaptă superioară față de materia „informă" (*Rohstoff*) — sensuri general valabile, valori permanente. Pentru Rudolf Unger[14] și Julius Petersen[15], *Stoffgeschichte* echivalează în fond cu o *Problemgeschichte*, trecere în revistă a „substanței eterne" a umanității, întruchipată în multiple variante în operele literaturii universale; „problemele eterne": viața, moartea, adevărul, dreptatea, iubirea, binele, frumosul etc. sînt dotate, după teoreticienii curentului, cu o forță metafizică, încorporată în *idee*, ce le asigură perpetuarea veșnică în timp și spațiu, autonomia structurală în raport cu textele literare ce le preiau, ca și preeminența conținutistică, ce primește abia prin „trăirea" creatorului sens simbolic și formă artistică-*Gestalt*. Respectivul potențial ce alimentează permanența ideilor și „problemelor" este imaginată ca exercitîndu-și efectele și la nivelele particulare ale operelor: Oskar Walzel insista asupra unității dintre *Gehalt* și *Gestalt*, forma „operei poetice" însemnînd după el „o consecință necesară a conținutului său, așa cum în fenomenul natural forma rezultă ca o necesitate legică a speciei sale" [16]. „Noțiunile fundamentale" propuse de Wölfflin pentru istoria artelor, categorii, prin excelență formale și stilistice, vor fi adoptate prin Walzel de către istoriografia literară, investită acum să înregistreze repetabilitatea unor microstructuri unitare, conținutistice și formale. La rîndul său Robert Petsch introduce termenul de *formulă* (*Formel*), prin care înțelege o „înlănțuire de motive" [17], configurație închisă, în aceeași măsură formă (ca ordine a înlănțuirii) și conținut.

Aceeași „configurație stabilă" a mai multor *motive*, ce revine periodic în opere literare diverse, este asimilată astăzi de Todorov noțiunii de *topos*[18]; relația directă ce se stabilește și pe această cale între metodologia inaugurată

[12] Leo Pollmann, *op. cit.*, p. 166.
[13] Elisabeth Frenzel, *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, Stuttgart, 1966, p. 22.
[14] Rudolf Unger, *Literaturgeschichte als Problemgeschichte*, în *Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte*, Berlin, 1929, p. 118.
[15] Julius Petersen, *Die Wissenschaft von der Dichtung*, Berlin, 1939, p. 172.
[16] Oskar Walzel, *Gehalt und Gestalt im literarischen Kunstwerk*, vezi trad. rom. *Conținut și formă în opera poetică*, București, 1976, p. 59.
[17] Robert Petsch, *Deutsche Literaturwissenschaft*, Berlin, 1940, p. 142.
[18] Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 281.

de Ernst Robert Curtius în *Toposforschung*, și predecesorii pozitiviști sau adepți ai direcției *Geistesgeschichte* corespunde unor date reale, în pofida numeroaselor și insistentelor încercări de delimitare în raport cu aceștia întreprinse de autorul monumentalei exegeze asupra literaturii latine medivale și de discipolii săi[19]. O definiție ca următoarea: „Cercetarea topologisă reprezintă instrumentul cel mai potrivit pentru a motiva constanța spiritului în variația fenomenelor[20] nu lasă îndoieli în privința obiectelor finale ale cercetării, chiar dacă noțiunii nou introduse Curtius îi atribuie, spre deosebire de cele tradiționale (*temă*, *motiv*) o armătură în primul rînd formală: clișeu, loc comun, provenite din retorică (sau dintr-o „allgemeine Formenlehre der Literatur") și perpetuate prin aceeași resursă metafizică, denumită acum *tradiție*, care a preluat reprezentarea acelei „succesiuni golite de substanță istorică a diferitelor tipologii spirituale, din a căror mișcare de pendul au fost extrase cele cîteva categorii atemporale ale umanității" [21], pentru a o transpune la nivelul convențiilor literare, conținutistice și formale, supraindividuale și atemporale. *Topos*-ul, unitate de bază se identifică aici cu constanta a cărei „esență este, în ciuda variabilității, cu ea însăși identică" [22] și care, totodată, nu este „precum tema (*Stoff*), legată de o anumită fabulă, ci transmutabilă..., nu atît de generalizantă și diluată precum *motivul*, ci conținut, perceptibil estetic, al unei scheme generale de gîndire" [23]; imaginea constanței, „translația unor substanțialități veșnice sau efect de succesiune a unor norme primordiale" [24], este destinată să legitimeze istoricește acest tip de tradiție. O ordine impersonală fetișizează în viziunea lui Curtius permanența unor conținuturi supraistorice și identitatea unor esențe spirituale în formele lor fenomenale variabile. Funcțiunea creatoare este evident subordonată „metafizicii tradiției" de care vorbea Jauss, ce nu înseamnă altceva decît perpetua raportare a textelor la modele „clasice", la autoritatea unei *tradiții* prezente dincolo de determinări temporale în constantele care, „fixe", identice, egale cu ele însele", se pretind a fi „factorul de continuitate și stabilitate al oricărei culturi și literaturi" [25]. O „istorie literară" construită pe asemenea fundamente va fi constrînsă pe de o parte să neglijeze unicitatea și individualitatea fenomenelor ca totalități distincte, pe de altă parte să recurgă la formule artificiale ale continuității. În complexul literaturii „universale" cercetarea comparatistă pentru care studiul istoric al temelor și motivelor literare constituie astăzi un domeniu de predilecție înlocuiește succesiunea operelor cu permanența și concomitența constantelor, punct de plecare pentru „un alt tip de lectură" a literaturii, ca structură și fenomen unitar, simultan, structurat categorial, „un domeniu obiectivat de teme, motive și forme stilistice, transmis și cultivat independent de caractere și destine particulare" [26].

[19] Peter Jehn, *Toposforschung als Restauration*, în *Toposforschung*, Frankfurt am Main, 1972.

[20] Manfred Beller, *Toposforschung contra Stoffgeschichte*, în op. cit., p. 177.

[21] Robert Weimann, *Literaturgeschichte und Mythologie*, Berlin, 1974, p. 55.

[22] Ernst Robert Curtius, *Deutscher Geist in Gefahr*, Stuttgart/Berlin 1932, p. 93.

[23] Manfred Beller, *op. cit.*, p. 178.

[24] Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main, 1970, p. 233.

[25] Adrian Marino, *op. cit.*, p. 52.

[26] Richard Alewyn' *Johann Beer*, în *Gestaltprobleme der Dichtung*, Tübingen, 1957 p. 64.

În această direcție se îndreaptă, de pildă, Hellmuth Petriconi, cînd tinde să imagineze o istorie a literaturii dincolo de coordonatele obișnuite autori-cronologie, bazată doar pe raporturile tipologice dintre opere, concretizate în „metamorfoze ale visurilor, forme în mișcare ale întotdeauna aceloraşi dorințe și pasiuni, refulări și spaime omenești" [27], invariante ale unei esențe umane, a căror recurență confirmă perpetua actualitate a „temelor de bază". La rîndul său, Raymond Trousson observa că „temele noastre legendare sînt totuna cu polivalența noastră, sînt purtătoarele de cuvînt ale umanității, formele ideale ale destinului tragic, ale condiției umane" [28], iar E. Frenzel explica recurența tematică prin acele întrebări existențiale astfel formulate de literatură „încît au devenit *exemplare*, sînt transmise de la o generație literară la alta, găsindu-și mereu alți interpreți și mereu noi răspunsuri" [29]. Tematologia în versiune comparatistă cunoaște doar ocazional dilemele metodologice în legătură cu esența formală sau conținutistică a microstructurilor elementare; o caracterizează în schimb formularea unor obiective ce trec dincolo de interesul strict estetic al investigației, în construcții „în același timp ingenioase și fragile, mereu amenințate de a-și pierde specificitatea literară: voind să cuprindă întreaga literatură, ale ajung să înglobeze întotdeauna mai mult decît literatura" [30].

2.2. Repetabilitatea structurilor tematice își găsește o explicație strîns legată de actul în sine al creației deja în cunoscuta definiție a lui Goethe, care considera motivele ca „fenomene ale spiritului uman, ce s-au repetat și se vor repeta în continuare" [31]; pentru Dilthey, al cărui demers teoretic se înscrie printre cele care au fixat cadrele curentului *Geistesgeschichte*, noțiunile de *temă* și *motiv*, aflate sub aceeași incidență conținutistică, desemnează unități a căror consistență depinde în primul rînd de subiectul creator și de „trăirile" sale[32]. Întrebîndu-se de ce un scriitor se îndreaptă către o *temă* deja tratată, Emil Ermatinger crede la rîndul său că „nu este vorba aici atît de natura obiectivă a temei, cît de autorul în măsură să o descopere, nu atît de lume cît de Eul creator" [33]. O interesantă contribuție, ce trebuie notată aici, aduce Josef Körner[34], discipol al lui Dilthey, care încearcă temerara întreprindere de a corobora cu teoriile „oficializate" primele concluzii ale cercetărilor freudiene pe texte literare. Sînd simptomatice observațiile lui

[27] Margot Krause, *Literaturgeschichte als Themengeschichte*, în Hellmuth Petriconi, *Metamorphosen der Träume*, Frankfurt am Main, 1971, p. 195; vezi și teoria „constantelor dialectice" a lui Basile Munteano, în *Constantes dialectiques en littérature et en histoire*, Paris, 1967.

[28] Raymond Trousson, *Un problème de littérature comparée. Les Etudes de thèmes*, Paris, 1965, p. 6.

[29] Elisabeth Frenzel, *op. cit.*, p. 47; în același sens reținem și o afirmație a Käthei Hamburger: „Este vorba de expresia artistică primordială a problematicii existențiale umane și de aceea situațiile exterioare care o marchează au rămas exemplare" (vezi *Von Sophokles zu Sartre*, Stuttgart, 1962, p. 16).

[30] Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 284.

[31] Johann Wolfgang von Goethe, *Maximen und Reflexionen*, în *Werke*, (Weimarer Ausgabe), vol. 12, p. 250.

[32] Wilhelm Dilthey, *Die Einbildungskraft des Dichters*, în *Gesammelte Schriften*, vol. 6, Leipzig/Berlin, 1924.

[33] Emil Ermatinger, *Das dichterische Kunstwerk*, Leipzig, 1939, p. 143.

[34] Josef Körner, *Erlebnis, Motiv, Stoff*, în *Vom Geiste neurer Literaturforschung, Festschrift für Oskar Walzel*, Potsdam, 1924.

Körner (urmat de Willy Krogmann)[35] cu privire la statutul subiectiv al oricărei *teme* literare („adevărata materie a poetului nu este extrasă din afara — din alte surse, din cărți, — ci din propriile sentimente" [36]), la considerarea *motivelor* ca imagini sensibile ale „trăirilor" creatorului, sau mai ales la analogia dintre creație și vis, dintre lanțurile de motive și conținuturile ce fixează în mod deosebit, pînă la limitele patologicului, emoționalitatea subiectului. Extinzînd cuprinderea conceptului de „trăire" de la creatorul individual la grupuri determinate temporal, național și social, Körner oferă un punct de plecare pentru explicarea repetabilității tematice în diacronie, prin acele „reproduceri ale experienței colective..., serii constante de motive, reținute în patrimoniul epocilor, spațiilor, națiunilor" [37].

În vecinătatea cea mai apropiată a viziunii lui Körner stă teoria psihocritică a lui Charles Mauron, ce-și propune prin investigarea „rețelelor asociative" și a „metaforelor obsedante" de la nivelul inconștientului creatorului definirea „mitului personal" al acestuia, ce conține, pe lîngă structuri și mecanisme particulare, un grup de articulații în contact cu orizonturile inconștientului colectiv[38]. Tradiția însăși înseamnă pentru Freud, Jung și foarte diferiții lor discipoli o categorie psihică, ce se întemeiază pe ideea latenței inconștiente a amintirilor și imaginilor, incomplete și obscure, ale începuturilor umanității. Vocația *arhetipurilor*, după unii expresia noțională a „rădăcinilor abisale, transistorice-factori de continuitate, stabilitate și permanență spirituală" [39] de a se constitui în tipare coercitive cu rol de „matrici infrastructurale", a alimentat o vastă literatură teoretică tinzînd să interpreteze „izomorfismul schemelor, arhetipurilor și simbolurilor în cadrul sistemelor mitice sau al constelațiilor statice" [40]. Literatura, considerată „mitologie deplasată", și-ar afla esența în elementele structurale constante, anistorice, a căror recurență transcrie modele ancestrale ale mentalității mitice, reglată după „timpul sacru" în opoziție cu cel „profan", supus variabilității istorice. Exemplaritatea mitului subzistă în „protocoalele normative ale reprezentărilor imaginare, bine definite și relativ stabile, grupate în jurul schemelor originale denumite structuri" [41], ale căror corespondente reprezintă, potrivit postulatelor structuralismului ontologic (într-o formulă ce trimite la raportul stereotipuri artistice/stereotipuri de conștiință menționat de Lotman) „modalități constante de comportament ale spiritului uman, poate variante funcționale ale aparatului creierului, ale cărui structuri sînt izomorfe celor din realitatea fizică" [42].

---

[35] Willy Krogmann, *Motivübertragung und ihre Bedeutung für die literar-historische Forschung* în „Neophilologus", 17/1932.

[36] Josef Körner, *op. cit.*, p. 314.

[37] *ibid.*, p. 339.

[38] Charles Mauron, *Des metaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, 1962.

[39] vezi Northrop Frye, *Anatomia criticii*, București, 1972 ; Notele esențiale ale „comportamentului mitic", descrise de Mircea Eliade în *Mythes, rêves et mystheres* (Paris, 1957, p. 31) : „model exemplar, repetiții, ruptura duratei profane și integrarea timpului primordial" se asociază tendinței „general umane" de a „arhetipiza" de a construi o mitologie difuză fundată pe apetitul de a imita alte și alte „modele".

[40] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, 1978, p. 56.

[41] *ibid.*, p. 76.

[42] Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik*, München, 1972, p. 378.

2.3. De pe poziția primelor manifestări ale paradigmei estetico-formaliste reacția anti-pozitivistă a afectat tematologia pînă la contestarea însăși a rațiunii de a exista a unei asemenea tip de investigație literară. A făcut școală celebra observație a lui Croce, care, în legătură cu o tentativă de înseriere a temei Sofonisbei, punea la îndoială relevanța unei continuități artificiale, construită dincolo de limitele operelor în care apare. Mai tîrziu Wolfgang Kayser reia ideea despre rolul „subordonat" îndeplinit în literatură de elementul tematic. Îndoielile sale cu privire la așa-zisa „istorie" ce ar putea rezulta din explorarea succesivă a temelor identice din opere diferite se întemeiază pe faptul că astfel operele sînt tratate înafara condiției lor de unicat artistic și face chiar o distincție relativ importantă între *temă* (*Stoff*) și *motiv*: în timp ce prima se referă la „ceea ce subzistă, cu o tradiție proprie, înafara operei literare, structură legată de anumite configurații și mai mult sau mai puțin fixată atît temporal și spațial, cît și ca procedură" [43], cealaltă noțiune se conturează abia în abstractizarea la nivelul textului a trăsăturilor individuale ale *temei*. „Ceea ce se decantează ca motiv se caracterizează printr-o remarcabilă coeziune structurală. Este în fond o situație tipică, ce se poate mereu repeta" [44].

Încă neeliberată de clișeele imprimate cîndva de *Geistesgeschichte*, ideea constanței tematice evoluează vizibil de la ancorarea exclusivă în aria conținutistică spre adoptarea unui criteriu adecvat viziunii imanentiste asupra operei literare promovate de noul cadru paradigmatic. Dintre protagoniștii formalismului rus, Șklovski este cel care se distanțează cel mai spectaculos de doctrina conținutistică a școlii „etnografice" patronate de Veselovski, preocupată aproape în totalitate de geneza și înrudirea tematică a operelor și cultivînd teza după care *motivele* literare nu ar fi decît răspunsul dat de literatură problemelor fundamentale ale existenței umane, de unde și explicarea recurenței[45]. Din contra, pentru formaliști fenomenul exprimă în primul rînd manifestarea unor „legi ale compoziției" operelor literare și este relevant în planul formal-sintagmatic înainte de a trimite la nivelul ideal-semantic. Această tipică expresie teoretică a paradigmei estetico-formaliste care este opera lui Șklovski nu cunoaște decît unități convenționale ale textului, fără acoperire semantică precisă și slujind doar rațiunilor compoziționale; recurența este înglobată în problematica mai largă a genurilor literare, dintre care unele impun un grad mai ridicat de invarianță a construcțiilor de subiect. Se confirmă pe de altă parte și observația lui Striedter, după care formaliștii nu au respins, odată cu accentuarea primatului structural al operei în actul propriu-zis al creației, importanța intențiilor semantice (sau ideologice) încorporate de o temă sau de alta :[46] „omul nu este liber în plăsmuirile sale — declara același Șklovski — el se oprește la plăsmuiri care sînt în spiritul adevărului, care prin invenția lor par a fi un extras din realitate și un concentrat semantizat al acesteia, cînd succesiunea curentă a evenimentelor este prezentată într-o subliniată conexiune logică și estetică" [47]. Abia Tomașevski reechilibrează

[43] Wolfgang Kayser, *Das Sprachliche Kunstwerk*, Bern/München, 1969, p. 55.
[44] *ibid.*, p. 59.
[45] Viktor Șklovski, *Despre proză*, vol. I, București, 1976, p. 68.
[46] Jurij Striedter, *Einleitung*, în *Russische Formalisten*, München, 1971, p. XXVIII.
[47] Viktor Șklovski, *op. cit.*, p. 43.

în concepția asupra unităților minimale ale textului considerarea raportului dintre expresia verbală și conținutul ei ideal-semantic : „într-o expresie artistică diversele propoziții se află într-o corelație semantică și realizează o anume construcție unificată prin comunitatea ideii sau a temei“ [48]. *Motivele* reprezintă acum unitățile tematice indivizibile, ce prin dispunerea logică, temporal-cauzală, compun *fabula* unei opere, iar în succesiunea lor în textul concret *subiectul*, definit prin construcția artistică a „distribuției“ evenimentelor ; faptul că „trec dintr-o construcție de subiect în alta“, beneficiind și de un anumit grad de „imuabilitate istorică“ („păstrare a integrității în procesul de migrare dintr-o lucrare într-alta“ [49]) ar putea fi pus în legătură cu legile „motivării“, ele însele un compromis între aspectul formal al construcției artistice și „interesele general umane“ de care, după Tomașevski, este legată orice tematică[50].

În cercetarea „morfologică“ asupra basmului Vladimir Propp ierarhizează mecanismele stereotipiei de la relația fundamentală invariantă-variantă și cea derivată compoziție-subiect pînă la raportul între „funcțiile personajelor“ — mărimi constante și „veșmîntul“ care le concretizează, „locurile comune“, motive, subiecte, eroi, într-un cuvînt elementele variabile ale oricărei *tradiții*[51]. O întreagă „estetică a identității“ a avut și are drept temei imitarea, repetarea unor modele-clișeu cu valoare normativă[52], productivitatea acesteia, vădită cu precădere de folclor, de literatura medievală, de diferitele „clasicisme“, întemeindu-se pe echilibrul dintre constanță și conservare formală la un pol, inovație și diversitate tematică la celălalt. „Opera de artă poate să devină un model doar dacă este considerată în actul de a regla însuși procesul din care a rezultat, iar ceea ce-i constituie exemplaritatea nu este regula smulsă arbitrar din corpul ei, ci eficacitatea operativă a regulii sale, care se dezvăluie doar printr-o considerare dinamică a operei : așa cum a operat doar înăuntrul acelei insubstituibil proces de formare, regula poate să acționeze și în procese noi, cu condiția să nu fie traduse în termeni de abstractă aplicabilitate“ [53]. În cadrele semioticii această îmbinare aproape perfectă dintre *regulă* și „eficacitatea sa operativă“ în sistemul structurilor reciproc omologe ale formei și conținutului unei opere literare se numește *idiolect*, iar unitățile sale de bază (vezi *etymonul* lui Spitzer sau *mitemul* lui Levy-Strauss) incită la imitație, la manierism[54]. *Mitul*, răspuns primordial dat unor întrebări primordiale, este în acest sens și „formă simplă“, *Sprachgebärde*[55], este un produs al capacității modelatoare a limbii, menit totodată în ipostaza sa „călătoare“ să exprime esențe ideatice, permanențele spiritului. Paradigma estetico-formalistă își

[48] Boris Tomașevski, *Teoria literaturii. Poetica*, București, 1973, p. 247.
[49] *ibid.*, *p.* 254.
[50] *ibid.*, p. 266.
[51] Vladimir Propp, *Morfologia basmului*, București, 1970, p. 18 ; la fel de semnificativă ni se pare încercarea de desprindere de predilecția conținutistică a tematologiei tradiționale întreprinsă de Etienne Souriau odată cu definirea conceptului de *situație dramatică*, legat, în primul rînd, după cum se și vede, de genul dramatic : „este o formă, dar o formă-putere, este forma intrinsecă a sistemului de forțe pe care îl încarnează la un moment dat personajul“ (în *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, 1950, p. 38).
[52] Iuri Lotman, *Lecții de poetică structurală*, București, 1970, p. 242.
[53] Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria formativității*, București, 1977, p. 194.
[54] Umberto Eco, *op. cit.*, p. 151.
[55] André Jolles, *Einfache Formen*, Tübingen, 1968, p. 45.

rămîne sieşi credincioasă în supraestimarea programatică a componentei textuale şi minimalizarea în mod proporţional atît a elementului productiv-autorul, cît şi a celui receptiv-publicul, ce conduc toate încercările de a interpreta mecanismul repetabilităţii tematice la o foarte ambiguă reprezentare, oscilînd între mai vechile dileme sincronie-diacronie, conţinut-formă, invarianţă structurală-variabilitate istorică. „„Lumea miturilor şi a limbii ar constitui spaţiul de desfăşurare al unui joc, ce are loc dincolo de conştiinţa omului şi în care acesta nu este implicat decît ca o simplă voce obedientă, gata să se facă ecoul unor combinaţii ce-l depăşesc şi care îl exclud ca subiect responsabil"[56].

3.1. Enumerînd „anomaliile" metodologice tot mai vizibile ale paradigmei estetico-formaliste, Hans Robert Jauss se întreba în 1969 dacă pe temeliile unei hermeneutici literare, a cărei dimensiune interpretativă să fie mai ales una socială, nu se conturează profilul noii paradigme, care, conform sistemului „revoluţiilor ştiinţifice", îi urmează în mod necesar celei a cărei credibilitate este în scădere[57]. Spre mijlocul deceniului şapte despărţirea de structuralismul ştiinţific s-a produs în condiţiile în care poziţia critică faţă de complexul metodologic orientat către un univers lingvistic înafara referenţialului şi un concept ontologizat al structurii însemna totodată reconsiderarea nedefrişatului cîmp receptiv, ceea ce în ştiinţa literaturii a pregătit deschiderea ulterioară a lingvisticii textuale către pragmatica situaţiilor comunicative, concomitent cu atenţia sporită pentru statutul cititorului în procesul literaturii. Faimosul studiu al lui Jauss din 1967 cu privire la „provocarea" adresată ştiinţei literaturii de o nouă concepţie asupra istoriei literare a sintetizat această perspectivă în teza acum binecunoscută despre raportul obiectiv dintre procesualitatea literaturii şi artei şi experienţa celor care receptează, „se delectează" şi emit judecăţi de valoare asupra operelor, determină conţinutul conceptului de *tradiţie* şi, ca răspuns la această tradiţie, îşi pot asuma rolul activ al producerii de noi opere[58]. Aşadar literatura privită nu ca obiect al unei elitare *Geistesgeschichte*, ci ca proces dinamic al comunicării, al producţiei şi receptării, al fluxului permanent dintre autor, operă şi public va intra în incidenţa unei paradigme estetico-receptive, a cărei latură „estetică" se referă mai puţin la vechile probleme ale esenţei frumosului şi artei, cît la chestiunea îndelung neglijată a *experienţei*, a praxisului estetic, cu alte cuvinte a artei ca activitate fundamental comunicativă. În ceea ce priveşte receptarea, aceasta conţine atît o valenţă pasivă, cît şi una activă, concretizate în două momente diferite: cel al realizării efectului *(Wirkung)* operei, condiţionat primordial de text, şi cel al receptării propriu-zise, în care primatul îi aparţine destinatarului, cititor, spectator, ascultător, liber să „consume" opera, să o preia critic, să o admire şi să o respingă, să se „delecteze" cu forma şi să-i interpreteze conţinutul, să adopte interpretări deja recunoscute sau să încerce altele. Dar el poate să şi răspundă practic unei opere prin însuşi actul creaţiei. Astfel se desăvîrşeşte cercul comunicativ al oricărei istorii a literaturii: în momentul în care începe să scrie, producătorul se afla deja în postura receptorului; paradigma estetico-receptivă îşi propune delimitarea codului primar-orizontul

[56] Umberto Eco, *op. cit.*, p. 370.
[57] Hans Robert Jauss, *Paradigmawechsell...*
[58] Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*,...

de așteptare *(Erwartungshorizont)* schițat de configurațiile textului literar, de codul secundar-orizontul experienței receptorului, constituind substratul variabilității, sensul mereu reînoit al oricărei opere literare[59].

Estetica receptării reactualizează mult citatul fragment din *Introducerea* lui Marx la *Critica economiei politice* cu privire la capacitatea capodoperelor Antichității de a-și fi conservat de-a lungul secolelor forța de iradiație estetică, în ciuda dispariției condițiilor social-istorice în care ele au luat naștere. Între o viziune materialistă asupra operei literare, ce-i recunoaște acesteia mai ales calitatea „reproductivă" în raport cu realitățile exterioare, și o istorie „sociologică" a cititorului, ce are în vedere doar interesele momentane, în funcție de gust sau ideologii, ale publicului, rămîne și pare de nerezolvat contradicția semnalată de Marx. „Cum și de ce supraviețuiește o operă împrejurărilor în care ea a luat naștere?" se întreabă Karel Kosik, după ce analizează tendința dogmatică de fetișizare a factorului economico-social în progresul literaturii[60]. Opera înțeleasă doar ca „document" al unei epoci nu implică în nici un fel vreo calitate artistică. De fapt Marx însuși observase „relația inegală a dezvoltării producției materiale față de cea spirituală"[61]; este un privilegiu al codului estetic al operei amplificarea suprafeței sale semnificative. „Caracteristica operei constă în aceea că ea nu constituie în primul rînd sau exclusiv mărturie de epocă, ci, independent de epoca și împrejurările apariției sale, pentru care oricum depune mărturie, ea este sau devine un element constitutiv al umanității în general, al clasei sociale și poporului ce a produs-o"[62]. Faptul că „opera trăiește, atîta vreme cît are efect"[63] nu-și află explicația resortului dialectic în „reflectare" — operațiune statică, ce nu înseamnă pentru receptor decît recunoașterea unor date cunoscute (moduri de producție, epoci, societăți) — repune în centrul atenței opera artistică individuală, interrelaționată istoric nu printr-un „lanț de fapte literare constituit post-festum, ci prin asimilarea procesuală a operei literare de către cititorii săi"[64]. Această perspectivă asupra operei, considerată ca unitate esențială, elimină din capul locului orice tendință de investigare fragmentată, orice tentație substanțialistă de fărîmițare a întregului prin asociere cu elemente exterioare, fie de ordin psihologic, fie sociologic. Realitate în primul rînd hermeneutică, trăind prin *concretizările* de la nivelul conștiinței receptorilor săi succesivi, *opera* reunește în nucleul său noțional, înafară de realitatea textuală („die vorgegebene Struktur des Werkes"), istoricitatea interpretărilor prin care au *actualizat-o* permanent generațiile de cititori. „În efectul operei se întîlnesc atît procesele ce se desfășoară în conștiința consumatorului, cît și cele pe care le cunoaște însăși opera. Opera este operă și trăiește ca operă, deoarece pretinde o interpretare și își exercită efectul printr-o multitudine de sensuri"[65].

---

[59] Hans Robert Jauss, *Rezeptionsästhetik und literarische Kommunikation*, în *Auf den Weg gebracht*, Konstanz, 1979.

[60] Karel Kosik, *Historismus und Historizismus*, în *Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik*, Frankfurt am Main, 1974, p. 206.

[61] Karl Marx, *Einleitung zur Kritik der Politischen Ökonomie*, în *Werke*, vol. XIII, p. 640.

[62] Karel Kosik, *op. cit.*, p. 206.

[63] *ibid.*, p. 207.

[64] Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*,..., p. 171.

[65] Karel Kosik, *op. cit.*, p. 206.

3.1.1. Se mai impune o precizare. Față de „substituirea sistematică, metodologică, a determinărilor și a planului istoric prin analogii (substanțializate, n.n.) de ordin structural, tipologic, estetic", ce privește substratul recurenței tematice sub un unghi atemporal-modelator, static și mecanicist, o viziune dialectică asupra operei literare înclină să acorde prioritate aspectului variabil, istoric și determinat al textelor. Microunitățile repetabile, fie cele considerate cu precădere ca expresii conținutistice, fie cele apreciate mai ales din perspectivă formalizantă, apar în studiile teoreticienilor marxiști mai ales în ipotaza lor referențială, legată de un fundament real, social (și economic), servind „nu numai la aprofundarea mecanismului permanent al spiritului, ci și la dezvăluirea stărilor particulare ale societății, în timpul uneia sau alteia din cele perioade limitate pe care le caracterizează cutare sau cutare comportament intelectual al omului, precum și utilizarea privilegiată a cutărei sau cutărei unelte" [66]. Lukacs analizează de exemplu mitul faustic din perspectiva identificării subiectivității creatoare în conținutul vechii legende medievale, subiectivitate creatoare care, în cazul lui Goethe, introduce elementele ideologice „ale revoluției burgheze" în așa fel încît „în funcție de epocă, legenda nu mai este ea însăși" [67], Theodor Adorno declară[68] că-l interesează la *Ifigenia* lui Goethe mai puțin aspectele transcendentale ale mitului, cît reflectarea „puterii" realității, în năzuința spiritului burghez către o nouă umanitate. Inventarul de teme, motive, *topoi*, mituri, simboluri, clișee, situații etc. există doar ca resursă „artistică", convențională, neputînd fi luată în considerație vreo continuitate autonomă a acestora[69]. Momentul cel mai important devine cel al *alegerii* temei, căci este vorba de fapt de o alegere *prin* tematică. În „marile tendințe reale ale vieții istorice", fixate după Lukacs de mituri și de personajele mitice, Goethe a făcut comprehensibile „problemele cele mai profunde ale unei epoci, transformîndu-le, fără a le altera în profunzimea lor,... în simboluri ale celor mai acute probleme puse de propria viață, de propriul timp" [70]. Țesătura organică a surselor mitice îndepărtate și anonime rămîne neatinsă în contactul cu creatorii individuali ce-i asigură „legitima continuitate"; „ca o moștenire organică a tradiției populare, noua concepție a creatorului individual conține virtual posibilitatea internă de a se extinde și transforma, de a modifica, fără a le distruge, contururile umane ale principalelor elemente de conținut" [71]. De aici și pînă la re-substanțializarea, de data aceasta „materialistă", a constantelor, nu mai este decît un pas. Căci dogmatica reflectării pune în evidență concepția statică a unei estetici a producției, ce situează resortul evoluției istorice a literaturii înafara acesteia; în același spirit al unei „metafizici materialiste" se profilează o inerentă apropiere de procedeele și viziunea de ansamblu a curentului *Geistesgeschichte* prin situarea recurenței tematice dincolo de interrelaționările dintre opere, într-o

---

[66] Pierre Francastel, *Realitatea figurativă*, București, 1972, p. 76.

[67] Georg Lukacs, *Faust-Studien*, în *Ausgewählte Schriften*, vol. II, Reinbeck, 1967, p. 130.

[68] Theodor W. Adorno, *Zum Klassizismus der Goethes Iphigenie*, în *Noten zur Literatur*, vol. IV, Frankfurt am Main, 1974, p. 12.

[69] Lucien Goldmann, *Sociologia literaturii: situația actuală și probleme de metodă*, București, 1972, p. 192.

[70] Georg Lukacs, *op. cit.*, p. 131.

[71] *ibid.*, p. 139.

zonă nedeterminată a condițiilor „obiective". În estetica lui Moissej Kagan reapare însuși termenul de „temă eternă", atribuindu-i-se prin substanțializare capacitatea de a se menține cu un statut quasi-autonom în „arsenalul artistic al omenirii" și de a determina valoarea operei în care se încorporează prin ceea ce teoreticianul sovietic numește „caracterul temei": „Profundă semnificație socială, măsură, corespunzînd celor mai importante necesități ale societății, ale națiunii și ale umanității" [72].

3.2. Literatura considerată în totul ei ca proces comunicativ încetează să mai constituie, odată cu fixarea liniilor de conduită ale noii paradigme metodologice „cîmp de convergențe structurale, analogii tipologice, identități formale înafara oricăror influențe, relații genetice directe sau indirecte, contaminări materiale, fenomene de continuitate, existența unor antecedenți" [73]. Tradiția, despuiată de privilegiul de păstrare a unui inventar atemporal de conținuturi și procedee aureolate cu atributul „clasicității" valorifică acum recîștigatul echilibru al gestului receptiv în relația istorică de la o operă la cealaltă, a cărei esență o exprimă formularea lui Karel Kosik prin aceea că „realitatea umană nu reprezintă doar o producție a Noului, ci și re-producție a Vechiului" [74]. Însuși termenul de *constanță* (permanență) devine nepotrivit pentru realitatea procesului care „începe de la receptor, preia Vechiul, îl ntegrează și astfel situează tradiția în noua lumină a sensului prezent" [75], confirmînd, în locul unui continuum tematic situat deasupra fenomenalității particulare și temporale, faptul obiectiv al *contaminării* comunicative de la o operă la cealaltă. Filiația respectivă valorifică totalitatea experienței literare a receptorului individual, printre ale cărei componente *tematice* se înscrie ca un domeniu stabil de subiecte, arhetipuri, simboluri, metafore, motive, *topoi*, „reminiscențe literare" incluse într-o *prestiință (Vorwissen)* a cititorului, „amintire conștientă și inconștientă" [76], marcînd hotărîtor actul receptării și în ultimă instanță cel al producerii de noi texte.

Fără să intrăm în toate detaliile procesului primar de *concretizare-actualizare* a unei opere literare, descris în amănunțime de Jauss și de Iser, amintim doar că ambii teoreticieni utilizează imaginea contactului dintre operă și cititor, așa cum o schițează Roman Ingarden [77]: o construcție schematică, în care autorul a proiectat o sumedenie de pasaje (momente, situații, gesturi, psihologii etc.) confuze, obscure, „nesigure", așa-numite *Unbestimmtheitstellen*, lăsate în seama capacităților, determinate social, psihologic, estetic, de *concretizare* și *actualizare* la îndemîna destinatarului. Iser le numește „absențe" *(Leerstellen)*, considerîndu-le drept condiții *sine qua non* ale *adoptării* unui text de către cititor; după el, textul însuși nu „spune" nimic, el este „generat", „constituit"

---

[72] Moissej Kagan, *Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Asthetik*, Berlin, 1974, p. 465.
[73] Adrian Marino, *op. cit.*, p. 55.
[74] Karel Kosik, *op. cit.*, p. 212.
[75] Hans Robert Jauss, op. cit., p. 234.
[76] Gunter Grimm, *Rezeptionsgeschichte*, München, 1977, p. 65.
[77] vezi Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, 1972.

abia prin actul lecturii[78]. Opera există ca atare abia după desăvîrşirea acestui demers complex, în care receptorul este în fapt co-autor, principalul stimul în transfigurarea construcţiei iniţiale, schematice şi incomplete. Din această perspectivă raportul dintre latenţele tematice şi text se constituie într-o relaţie omologă celei dintre text şi concretizările sale succesive. Vechea reprezentare a acelor „reziduuri ale unui strat cîndva omogen, în calitatea sa de schemă de gîndire, duse de curentul istoriei ca anexe corective, ocazional reluate în instrucţia culturală de tip muzeal" [79] este reexaminată de H. Blumenberg pornind de la premisa comunicativă că fiecare receptor tinde în ipostaza sa secundară de autor „să transforme insatisfacţia sa faţă de soluţia predecesorului într-o nouă formă literară-răspuns" [80]. Logica relaţiei *Frage-Antwort*, utilizată de hermeneutica lui Gadamer într-o direcţie ce apelează la viziunea unui „prezent atemporal al creaţiei" [81] este refuncţionalizată de estetica receptării pentru a marca resortul intern al transformării receptării pasive într-una activă „prin aceea că opera următoare soluţionează problemele formale şi morale lăsate nerezolvate de cea anteriaoră, furnizînd la rîndul ei noi probleme" [82]. Faţă cu tentaţia de a asimila, în spiritul lui Gadamer, „temele eterne" unor „probleme şi întrebări eterne", Blumenberg inversează componentele relaţiei iniţiale, sprijinit de observaţia, variabilă la nivelul totalităţii operei literare, că „un text trecut supravieţuieşte în patrimoniul istoriei nu datorită vechilor întrebări conservate de tradiţie, fixate odată pentru totdeauna, valabile aşadar şi pentru noi. Căci dacă o veche problemă, aparent atemporală ne (mai) interesează (din nou) ... este urmare a unui interes rezultat din prezent, eventual o atitudine critică, opusă acestuia" [83]. La rîndul ei, unitatea tematică (în speţă *mitul)* nu reprezintă un *răspuns* iniţial, substanţializat şi istoriceşte autonom dat unor *întrebări* antemporale, ci există abia prin întrebările implicite pe care structura sa schematică le conţine şi pe care autorii, în acelaşi timp receptori, le descoperă şi le formulează succesiv, dînd abia astfel sens construcţiei tematice. Procesul dialogic dintre doi subiecţi, unul actual şi altul trecut, în care ultimul este în măsură să-i *comunice* primului doar dacă acesta recunoaşte în răspunsul implicat în discursul partenerului un răspuns valabil la o întrebare a prezentului relativizează aparenţa substanţială a structurii textuale, constantă şi ireductibilă în timp, echivalată unei unităţi tematice: „În segmentele de text anumite semne sînt astfel grupate

[78] Wolfgang Iser, *Der implizite Leser*, München, 1972, p. 455; mai amănunţit apar amănuntele procesului receptiv în *Der Akt des Lesens*, München, 1977. În cadru semiotic, receptarea are la bază o operaţie de decodare, înlesnită de „anumite părţi ale textului, anumite nivele sau componente, anumite elemente ale sale", punţi comunicative care „trimit convenţional la anumite denotate, putînd fi decodate cu ajutorul unor reguli speciale de cod" (Horst Steinmetz, *Rezeption und Interpretation*, în *Amsterdam Beiträge zur neuren Germanistik*, 3/1974). Gunter Grimm (în op. cit., p. 32) le numeşte „semnale": „...ale autorului către cititorul real..."; el conchide programatic că „în acest context se dovedesc utilizabile pentru ancheta asupra receptării rezultatele cercetării topologice, ale emblematicii, alte tematologiei şi stilisticii".

[79] H. Blumenberg, *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*, în *Terror und Spiel*, Poetik und Hermeneutik, IV, München, 1972, p. 12.

[80] Hans Robert Jauss, *Racines und Goethes Iphigenie*, în *Rezeptionsästhetik*, München, 1975, p. 355.

[81] vezi Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, 1970.

[82] Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*,..., p. 189.

[3] Hans Robert Jauss, *Geschichte der Kunst und Historie*, în *Geschichte-Ereignis und Erzählung*, Poetik und Hermeneutik V, München, 1973, p. 195.

încît pot fi puse într-o anumită relație. Aceasta nu este însă direct formulată, ci este lăsată în seama cititorului spre descoperire. Structurile reprezintă așadar totalități tranzitorii"[84]. Recurența poate fi recepționată ca atare doar dacă orizontul receptorului conține unitățile seriei în care aceasta se înscrie. Repetarea, ca latență a unor date ale textului, este de fapt re-cunoaștere, mijlocită de conștiința individuală și într-o fază următoare de cea colectivă a receptorilor. „Cititorul este provocat la recunoaștere, căci recunoașterea și gruparea țin de dispoziția sa naturală și constituie o activitate elementară a lecturii"[85].

Principiul recurenței tematice, recomandat de Aristotel autorilor de tragedii, a fost urmat cu credință de antici, preocupați chiar să accentueze prin semnale explicite relația cu textul înaintașului. Norma, transpusă și în drama modernă, impune menținerea „constantă" a datelor acțiunii, lăsînd însă cîmp liber variabilității în intrigă, motivație, caractere și pînă la urmă în sensul superior al întregului. Față de epos, *mitul* reprezentat în tragedia antică nu mai însemna faptul real petrecut cîndva și repovestit, ci un model „prin care se transmit date abstracte, întotdeauna prezente în substrat și niciodată direct comprehensibile"[86], mai puțin „materie", „conținut", cît „formă", structură, schemă, actualizabilă și variabilă la nivelul semantic în funcție de situațiile receptive și de receptorii (și autorii) succesiv diferiți. Levy-Strauss numește *bricolage* activitatea de combinare și recombinare a microstructurilor tematice, transpunerea lor din cadrele inițiale în contexte noi[87], procedură ce corespunde principiului că „în conținutul ei tradiția nu reflectă doar trecutul, ci produce prin ea însăși viitorul"[88]. Așa cum Merleau-Ponty consideră echilibrul dintre *langue* și *parole* „în mișcare", sistemul *langue* neavînd la dispoziție mijloacele de a da expresie tuturor intenționalităților ce țin de *parole*, tot astfel relația dintre structură și manifestarea sa variabilă apare la autorul *Antropologiei structurale* într-o permanentă încordare dialectică. „În această neîntreruptă reconstrucție cu ajutorul acelorași materiale, finalitățile sînt mereu chemate a juca rolul de mijloace : semnificații se transformă în semnificanți și invers"[89]. Un edificator exemplu a dat Wolfgang Iser în analiza paralelă cu eposul homeric a romanului lui Joyce intitulat cu numele eroului *Odiseei*. Puținele corespondențe ce se pot stabili între cele două texte stau sub semnul întîmplătorului și artificialului, constituind mai curînd indicii ale diferențierii decît ale apropierii. „Paralela mitică are mai curînd caracterul unei ipoteze interpretative și cu greu ar mai putea trece drept ceea ce se înțelege prin revenirea mitului"[90], se semnalează chiar o „radicalizare a ambiguității" microstructurilor din roman, aceasta confirmînd odată mai mult condiția implicită a recurenței tematice, care este variabilitatea. *Ulysses* și *Odiseea* converg abia cînd se pornește de la premisa că „arhetipul nu este o mărime

---

[84] Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 415.
[85] *ibid.*, p. 349.
[86] Manfred Fuhrmann, *Mythos als Wiederholung*, în *Terror und Spiel*, Poetik und Hermeneutik, IV, München, 1972, p. 142.
[87] Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, 1972 ; vezi și studiul lui Karlheinz Stierle *Mythos als bricolage*, în *Terror und Spiel*, Poetik und Hermeneutik IV.
[88] Robert Weimann, *op. cit.*, p. 108.
[89] Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 31.
[90] Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 351

dinainte formulabilă"[91] și că el există doar în realizările sale concrete și variabile. De acici rezultă și definiția cea mai categoric inserată în reperele comunicative ale paradigmei estetico-receptive: unitatea tematică (aici *arhetipul*) reprezintă o formă „vidă" *(Leerform)*, „care crează condițiile pentru a fi mereu altfel narată. Forma vidă conține în sine toate formele odată concretizate și constituie totodată cauza variației lor"[92]. Realitatea internă a operei nu reflectă *teme* exterioare; ea crează potențialități, structuri de apel deschise înțelegerii și se constituie prin acțiunea concertată a unei serii întregi de participanți la actul receptiv, în timp ce „circulația", recurența tematică, apare ca un proces dinamic de valorificare, de redescoperire contrastivă, de explorare a unor noi probleme și *întrebări* puse de confruntarea operelor cu orizonturi de predispoziție în continuă transformare social-istorică. La un plan superior de abstractizare recurența tematică, ținînd de posibilitatea omului de „a reproduce, dar și de a schimba ordinea relativă a actelor și reprezentărilor sale", poate fi asimilată fenomenului dialectic global al *circularității*, repetiției conferindu-i-se prin asocierea elementului determinat istoric al receptorului calitatea de ritm ciclic al progresului ce „preia, la alt nivel, în totalitate sau în parte, printr-o nouă inserție și articulare, rezultatele și concluziile recuperabile" ale unei etape anterioare[93].

3.3. Sugestii pentru un studiu estetico-receptiv al constanței tematice oferă la modul sumar Gerhard Knapp în capitolul *Stoff-Motiv-Idee* al volumului *Grundzüge der Literatur — und Sprachwissenschaft*[94]; nu poate fi vorba însă de așa ceva (cum crede Leo Pollmann) în studii de tipul celui întreprins de Raymond Trousson asupra temei lui Prometeu în literaturile europene, unde viziunea tradițională a unui comparatism hrănit de obiective specifice pentru *Geistesgeschichte* este predominantă. Modele pentru asemenea întreprinderi în sensul esteticii receptării au oferit „leaderii" școlii de la Konstanz Hans Robert Jauss (în *Racines und Goethes Iphigenie* și *Goethes und Valerys Faust)* și Wolfgang Iser (în studiile cuprinse în *Der implizite Leser)*.

În România cercetarea tematologică a întîrziat mult timp sub semnul pozitivismului[95]. Într-o fază următoare aplicațiile practice au folosit cu rigoare preceptele metodei comparatiste; unele dintre aceste studii, mai ales cele ale lui Tudor Vianu, sînt adevărate modele ale investigației tematologice de acest tip[96]; capitolul consacrat tematicii în volumul lui Al. Dima *Principii de literatură comparată* confirmă și în planul teoretic aceeași influență a școlii comparatiste tradiționale, resimțită pînă astăzi în lucrările de specialitate[97]. Notabile sînt cîteva puncte de vedere mai recente, ce dezbat, chiar și tangențial, problematica teoretică a tematologiei. Astfel Adrian Marino se ocupă pe larg în *Critica ideilor literare* de constantele literare, conchizînd că „nu este un paradox a afirma că literatura evoluează de la constante spre inconstan-

[91] *ibid.*, p. 352.
[92] *ibid.*, p. 351.
[93] Adrian Marino, *op. cit.*, p. 87.
[94] apărut la München, 1973 (p. 203).
[95] vezi *Istoria și teoria comparatismului în România*, volum îngrijit de Al. Dima și Ovidiu Papadima, București, 1972.
[96] Tudor Vianu, *Mitul prometeic în literatura română*, în *Studii de literatură universală și comparată*, București, 1963.
[97] Al. Dima, *Principii de literatură comparată*, București, 1972.

te, de la stereotipie spre monotipie, de la invarianță spre varietate", acestea în condițiile în care recomandă eliminarea „lacunei de natură a scoate constanta din zona existenței istorico-teoretice controversate" prin „reducerea materiei literare la un sistem de structuri formale, prin abstractizare metodologică" [98]. O interesantă analiză a raporturilor dintre mitul antic elen și dramaturgia contemporană datorată lui Clio Mănescu[99] debutează cu preocuparea pentru caracterul de constanță și varietatea structurilor mitice în circulația lor literară; deși tributară concepției substanțialiste despre constanța mitului, cartea conține observații interesante (însă insuficient probate pe text) precum următoarea: „de reluarea unui mit antic într-o operă literară aparținînd altei epoci, fie în situația unor afinități de atmosferă spirituală și de orientare estetică, fie în cazul unor personalități literare care explică prin orientarea lor afectivă sau filozofică apelul la mit, sau în împrejurarea unei tratări estetice a mitului ca o convenție menită să mărească interesul prezentat de opera literară — este implicat publicul receptor al operei de care scriitorul ține în general seama" [100]. În fine, în prefața unui volum colectiv de studii[101], Paul Cornea schițează cîteva dintre șansele metodologice contemporane ale tematologiei, legînd principiul, propus de Roger Bauer, al unei „simptomatologii bazate pe convergența lecturilor — felul cum sînt *citite* diversele mituri sau teme în același moment istoric" de o eventuală extindere a cercetării la scara orizonturilor de predispoziții, conform cerințelor esteticii receptării.

Lipsesc încă aplicații tematologice notabile întreprinse în afara cadrelor paradigmatice tradiționale.

THEMATISCHE INVARIANZ ALS REZEPTIONSÄSTHETISCHER PROZESS

Die vorliegende Arbeit nimmt sich vor, die Hauptrichtungen zu bezeichnen, in denen die alte Stoff- und Motivgeschichte die Forschungen über Rezeptionsästhetik übernehmen und verwenden kann, um so eine tiefgehende Reform des Forschungsobjekts und -zweckes zu erzielen.

Nachdem der allgemeine Rahmen der Verhältnisse zwischen Rezeptionsästhetik und Literaturgeschichte skizziert wird, werden die verschiedenen Weisen erklart, in denen Stoff- und Motivforschung sich an die methodologischen und inhaltlichen Bedingungen des positivistischen und formalistischen Paradigmas angepasst hat. Besonders Augenmerk wird den inneren Widersprüchlichkeiten geschenkt, die heute diese der Komparatistik integrierten Forschungsweise innehält. Der Verfasser vertritt die Ansicht, dass die Rezeptionsästhetik in der Lage ist, diesen Widersprüchen eine dialektisch begründete Lösung zu bieten. Die Konstanten werden nicht mehr als selbstständige Realitäten gewertet, die ein eigenes „Leben" haben und sich über die konkreten Gegebenheiten der Rezeption und des Schaffens entwikkeln. Die thematische Kontinuität wird als Ergebnis der Kommunikationskette Werk-Rezipient (Autor)- Werk betrachtet; Themen und Motive sind relevante Elemente der sich im Kontakt befindenden Erwartungs — und Erfahrungshorizonte.

[98] Adrian Marino, *op. cit.*, p. 60.
[99] Clio Mănescu, *Mitul antic elen și dramaturgia contemporană*, București, 1977.
[100] *ibid.*, p. 52.
[101] în *Structuri tematice și retorico-stilistice în romantismul românesc*, București, 1976.

„LUCEAFĂRUL" — POEM AL DEVENIRII PRIN PRIVIRE

DE

DAN C. MIHĂILESCU

Luceafărul poate fi recitit şi ca un poem al devenirii prin privire, privirea fiind (inclusiv vederea în vis) unica posibilitate de abolire a distanţei, alături de cuvînt, şi de comuniune între Cătălina şi Hyperion. Dialectica privirii este o altă axă ce singularizează, ca realizare, poemul în contextul creaţiei eminesciene.

Poemul însumează elementele contrare ale vederii eminesciene (privirea ignică şi cea glacială, atracţia magnetică şi energia devoratoare, îndepărtarea dureroasă şi comuniunea în esenţialitate). În *Luceafărul* vom afla suma eminesciană a poeticii vederii, prin transferul energiei cosmice pe calea vizuală către energiile umane şi transfigurarea acestora (metamorfoza lui Cătălin) la nivel de înţelegere sacrală a actului iubirii.

În regimul de perfecţie simetrică a poemului, privirea apare nu atît ca liant al energiilor puse în joc, cît, mai ales, ca revelare a fiinţei acestora. *Luceafărul* este o cale a dorinţei şi care — Cale fiind — (majuscula semnifică idealul Unităţii, aflat prin contemplarea a ceva tangibil doar cu dorul) — nu are margini şi capăt. Pe această Cale străbate doar Dorul, adică energia ce mişcă la Dante sorii şi lumile, dorul de a fi, care face ca acel Punct din Vedele primare să devină, la Eminescu, Tatăl : dorul de Părinte, de înainte-mergător şi căţăuz pe marea vieţii, care este dorul Cătălinei, dorul de a fi fiinţînd, care este dorul lui Hyperion, şi dorul de a fiinţa în lumina Fiinţei, la care va ajunge Cătălin, personajul-cheie, pentru noi, în acest poem.

Dorul are ca nucleu propulsator energia sufletească ; instrumentul acesteia este privirea, principalul act de identitate al personajelor. Cuvîntul are aici caracterul desfăcător din vrajă, cel care rupe fluidul energetic al vederii, fiind cenzură raţională în cazul Cătălinei, cenzură a Logosului, în cazul lui Hyperion, cenzură a spiritului pragmatic pentru primul Cătălin şi cenzură a sinelui pentru cel de-al doilea[1].

Contactul prin vedere stabileşte dintru început scara energiilor : Cătălina — la apariţia în poem — este o energie latentă, o concentrare a fiinţei în văz : „Din umbra falnicelor

[1] Putem fi de acord cu Nicolae Manolescu, pentru care limbajul final al pajului este o „semnificativă confuzie" (din punctul nostru de vedere ar fi trebuit subliniat caracterul iniţial al cuvîntului : *con-fuzie*), cu cel al lui Hyperion. „Ceea ce s-a observat mai rar este că Eminescu nu se identifică numai cu Hyperion, ci şi, sub alte raporturi, cu toate „personajele" poemului. Tudor Vianu numea aceasta „lirică mascată". (*Teme*, I, Cartea românească, Bucureşti, 1971, p. 138 — *Vocile lirice ale Luceafărului*). În favoarea unei aceleiaşi perspective se pronunţase Pompiliu Constantinescu (*Eros şi daimonism*, în *Scrieri*, E.P.L., Bucureşti, 1967, p. 561) : „Ce sunt scrisorile lui Euthanasius, ale lui Ieronim şi ale Cezarei decît 3 ipostaze lirice a trei tendinţe divergente, care luptau în spiritul poetului ?" Comentînd figura lui Cătălin, L. Gáldi observa că „după unele trăsături de individualizare, şi aici poetul s-a proiectat pe sine, în această figură „minoră" pentru a dezvălui astfel propriile sale aspiraţii telurice". (*Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, ed. Academiei R.S.R., Bucureşti, 1977, p. 189). Cea mai spectaculoasă interpretare a poemului, plină de intuiţii sclipitoare, aparţine lui Marin Mincu (cap. *Luceafărul — poem al visului romantic*, din vol. *Repere*, ed. „Cartea românească", Bucureşti, 1977, pp. 59—118, capitol ce formează nucleul interpretării din *Mihai Eminescu — Luceafărul*, ed. Albatros, Bucureşti, 1978), care, urmînd acelaşi proces de identificare a vocilo-